


SIBONEY OBSCURA GUTIÉRREZ

# Rescate de la memoria: la guerra sucia en el nuevo documental mexicano

n el contexto del auge nacional e internacional del cine mexicano, destaca la producción de documentales, cuya temática sobresaliente es la de la llamada guerra sucia de la década de 1960, instrumentada por el Estado (gobiernos priistas) contra jóvenes que se integraron a organizaciones guerrilleras, atraídos por ideales de cambio social y que, en su mayoría, fueron encarcelados, ‘desaparecidos’ o asesinados. Con múltiples voces, esos documentales nos descubren la existencia de un mundo paralelo de utopías juveniles brutalmente silenciadas, pero que están siendo recuperadas por una nueva generación de documentalistas.

Dirigidos sobre todo por mujeres, esos filmes dan voz a actores sociales y hechos que pertenecían sólo al imaginario colectivo, pero cuyo rescate y testimonio hacen patente la necesidad de esclarecer esa parte de la memoria colectiva que fue negada, distorsionada u olvidada, y que exige un lugar en la historia oficial del siglo XX mexicano.

La memoria colectiva se entiende aquí como un “sistema de interrelación de memorias individuales, donde cada memoria individual

LA COLMENA 80 • octubre-diciembre de 2013

participa de una memoria de grupo que carece de existencia propia porque vive a través del conjunto de todas las memorias a la vez únicas y solidarias" (Giménez, 1998: 45). La función de la memoria colectiva es esencial en una sociedad, mediante ella se mantienen los elementos que le otorgan permanencia, la distinguen de otras y constituyen, en suma, su identidad. Las situaciones de violencia del Estado contra amplios sectores de la población civil se perciben, a nivel social, como una herida que requiere de un largo proceso de cicatrización, en el que la memoria colectiva es fundamental, porque por medio de ella se generan las representaciones de dichos sucesos y su valoración, ya sea positiva o negativa. En ese sentido, el papel del cine y de los textos culturales, en general, es el de contribuir a la construcción y subsistencia de esa memoria.

Los aspectos más relevantes del documental de memoria: es dirigido por mujeres; sus protagonistas son mujeres (tanto guerrilleras como descendientes); retoma la tradición combativa y crítica del documental periodístico de denuncia de la década de 1980, pero desde una perspectiva sociocultural más amplia, y apuesta por un acceso al gran público, recurriendo a estrategias narrativas del cine de ficción.

El objetivo de este artículo es identificar los elementos formales y de construcción de sentido en tres obras representativas de este tipo de documental: *Trazando Aleida* (2007), de Christiane Burkhard; *Mujer guerrilla* (2007), del Colectivo Patitos (Ana Valentina López de Cea, Claudia Becerril, Arizbeth Becerril Rojas, Larisa Friné y Demián Saldaña), y *Flor en otomí* (2012), de Luisa Riley Rodríguez. Esos filmes pertenecen al documental de memoria, el cual se caracteriza por vincular relatos individuales con sucesos de la historia. Este tipo de documental es uno de los más importantes dentro del cine de no ficción, por el reto que implica conseguir el distanciamiento histórico adecuado. Esto significa que, aunque las imágenes de archivo que se utilizan sean auténticas, no deben verse como pruebas de algo, sino como elementos que forman parte de un nuevo montaje, que les hace decir algo distinto de aquello para lo cual fueron concebidas (Niney, 2009: 481).

*Trazando Aleida* recrea el itinerario de la joven Aleida, quien de manera incidental, a partir de una noticia aparecida en una revista de modas, descubre que su familia es adoptiva y que ella en realidad es hija de dos militantes de la Liga Comunista 23 de Septiembre, capturados y desaparecidos durante la guerra sucia de los años setenta. Se entera asimismo de que tiene un hermano: Lucio Antonio Gallangos, al que busca desesperadamente valiéndose de medios oficiales (Archivo General de la Nación) y

de apoyo a víctimas de desaparecidos. Tras un encuentro anticlimático, de alegría y frustración al mismo tiempo, Aleida se compromete a sacar a la luz la parte de la historia oficial que cambió su vida, cuyo esfuerzo produjo este mismo documental.

El filme inicia con material de archivo sobre la masacre del 2 de octubre de 1968, en blanco y negro, con fotos fijas y en movimiento, que se van intercalando con los créditos en sepia y a color. Se resaltan intertítulos que señalan fechas y lugares clave de esos sucesos. Entra una voz femenina en *off* y música de fondo, con el siguiente discurso:

¿Cuándo comienza realmente esta historia? Es una historia que tiene muchos comienzos, que tiene muchos rostros. Es una historia de todos. Es mi historia, es la historia de mi familia, es una historia que apenas se va como articulando y que anteriormente sólo se contaba con voces bajas, como susurrando. Es un México que todavía está pendiente.

Siguen imágenes de titulares de periódicos sobre guerrillas y la Liga 23 de Septiembre, y al final el título de la cinta. Tras un fundido a negro aparecen imágenes de la época actual y los siguientes datos: Washington, D. C., 18 de diciembre de 2004. A partir de aquí comienza la narración de la trayectoria de Aleida. Este comienzo funciona como antecedente cronológico e histórico para dar inteligibilidad a la historia que va a desarrollarse, a la vez que la vincula a la memoria colectiva de un suceso que no se olvida.

Esta cinta mantiene varios de los elementos tradicionales del cine documental, como la combinación de recursos periodísticos y del cine directo (alternar el comentario en *off* con las palabras *in situ*); es decir, el uso de testimonios a cuadro y entrevistas organizadas por una voz cuya fuente es visible para el espectador o está fuera de cuadro, pero que pertenece a la diégesis. Al mismo tiempo, introduce estrategias del cine de ficción experimental, como el simulacro de la ausencia de un guión previamente estructurado (la sensación de que todo se va construyendo ante nuestros ojos); la interpelación directa e indirecta al espectador (preguntas reflexivas a cámara); el inicio organizado como una intriga de predestinación,<sup>1</sup> con material de archivo (foto fija y video), para remarcar su función como detonante de los sucesos narrados, y, sobre todo, el uso de elementos del cine de suspenso, como la música dramática y el establecimiento de un plazo temporal, señalado por fechas al comienzo de los bloques narrativos.

1 La intriga de predestinación es una especie de sugerencia o adelanto, dirigida al espectador, sobre lo que sucederá o cómo terminará la película.

*Mujer guerrilla* narra la experiencia de cuatro mujeres que pertenecieron a distintos grupos guerrilleros durante la década de los años sesenta, setenta y parte de los ochenta. Su relato es introducido y cerrado por el testimonio de dos expertos: Carlos Montemayor y Carlos Fazio. Cada mujer relata las etapas y razones de su involucramiento, señalando sus ideales de construir un mundo mejor, más justo y equitativo. Al final hacen un balance de lo que para ellas significa un compromiso vital como el que eligieron.

El documental comienza con un texto en letras blancas sobre un fondo negro, a manera de prefacio, donde se explican las causas del surgimiento de grupos guerrilleros en México y se destaca el papel que en ellos desempeñaron las mujeres. A continuación, música de guitarra, aparece (a color) un libro de historia de México (de octavo grado), cuyas hojas pasan de un lado a otro hasta detenerse en una página (presumiblemente la década de 1970). Entra a cuadro por el lado izquierdo una mano que inserta una página en blanco, sobre la que van apareciendo las siguientes palabras: “Los pueblos sin memoria nunca terminan por cerrar sus crisis internas. Carlos Fazio”. Entra a cámara Carlos Montemayor (sin música), quien afirma: “Tenemos que partir de que los movimientos campesinos armados no son el inicio de una violencia social, son la fase final de un largo proceso de violencia social institucionalizada y que se le confunde como paz social...”. Sus palabras son apoyadas con tomas documentales en blanco y negro de espacios urbanos de miseria (hacinamiento habitacional, niños limpiando parabrisas, etc.). Sigue un comentario de Carlos Fazio sobre el origen de los movimientos guerrilleros, del mismo modo aparecen imágenes alusivas (de represión militar a civiles). Luego, el título del filme con música de fondo, se inician los testimonios de las entrevistadas a cuadro.

Este comienzo marca la intención didáctico-reflexiva de la obra, en torno a la memoria histórica del México contemporáneo, lo cual es señalado metafóricamente a través del libro de texto, donde la parte que correspondería al surgimiento de grupos guerrilleros está en blanco (no existe). Este mismo recurso se ve al final del documental, en el que figura una foto de las mujeres guerrilleras, y al pie de ésta va apareciendo el siguiente texto: “para poder aspirar a una organización política y a un ejercicio de gobierno más pulcro, más equilibrado, más realista y más justo. Carlos Montemayor”.

El filme usa estrategias novedosas, como los recursos digitales y de infografía, para introducir texto en la imagen (el logotipo con el dibujo de una mujer que acompaña el nombre de cada entrevistada); señalar el lugar de origen de las guerrillas (mediante mapas de la república mexicana y dibujos), o marcar los cambios de página en el libro de texto o en

las imágenes de archivo, en lugar del corte directo. Destacan también los elementos melodramáticos y de identificación con los personajes, lo cual forma parte del cine de ficción. Esto se advierte en la organización progresiva de los testimonios: “Inicios, Entrenamiento, Disciplina, Libertad, Ser madre, Ser mujer, A la distancia, Debilitamiento, Logros, Hoy”, que buscan una gradual intensidad dramática y el involucramiento emotivo del espectador.

*Flor en otomí* recrea el contexto sociocultural en que se dio el asesinato de Dení Prieto Stock, una joven de 19 años perteneciente a la clase media ilustrada, quien murió junto a cuatro de sus compañeros del grupo guerrillero Fuerzas de Liberación Nacional (FLN), el 14 de febrero de 1974, en la casa donde nació Sor Juana Inés de la Cruz, en Nepantla, Estado de México, durante la guerra sucia.

El filme inicia con música que acompaña titulares y notas de prensa en blanco y negro, destacan frases o palabras, en apariencia, inconexas: “Caen 3 nidos de guerrilla”, “La conjura roja”. Entra una imagen de armamento, la cámara va recorriendo lentamente la foto. Acercamiento a la nota donde se enfatizan las palabras: “Subversiva... Descubrió una clandestina... Miembros de una organización, se localizó... Ocosingo, Chiapas. En Monterrey... casa de seguridad... En Nepantla, Estado de México, en calles de Jacaranda... La casa Grande... Granja de Extremistas... Cinco muertos... Dení Prieto Stock, María Luisa... Casi tres años de investigación”.

Este *collage* de palabras y frases significativas constituye una original forma de intriga de predestinación, que ofrece los elementos esenciales de la historia y que busca despertar el interés del espectador por saber más. Se trata evidentemente de una estrategia del cine de ficción. El resto del documental se construye a partir de testimonios a cuadro o en *off* de la hermana, la compañera y otros conocidos de Dení, material de archivo (fotos, cine y textos) y escenarios reales. Aquí se evita el comentario omnisciente y global en *off*, pues toda la información proviene de testimonios, intertítulos y de la lectura de cartas que puede ser en *off* o a cuadro, en una construcción polifónica, es decir, con voces separadas de la imagen, que buscan que el espectador cree sentido a partir de ellos mediante el montaje; esto es, los movimientos de cámara (suaves y muy lentos) y los acercamientos (*close-ups* extremos de ojos y labios de fotos de la joven desaparecida, cuya intención, parece, es conocer sus pensamientos). El material de archivo combinado con escenarios, personajes reales y la voz en *off* de éstos es utilizado para producir un efecto reflexivo en el espectador.

## CONCLUSIONES

Mediante la visión poético-crítica (*Flor en otomí*), la búsqueda reflexiva (*Trazando Aleida*) o la intención didáctica (*Mujer guerrilla*), los documentales analizados coinciden no sólo en el hecho de ser realizados por mujeres, sino en que rescatan el importante papel de la mujer en los movimientos guerrilleros urbanos de 1960 a 1980. A nivel formal, rompen con algunas convenciones del cine militante, como la denuncia ideológica del 'otro'. En los tres se advierte la intención de dialogar con un público contemporáneo a partir de estrategias del cine de ficción, ya sea a través de recursos dramático-narrativos o mediante la interpelación directa e indirecta al espectador. Pero, quizá, lo más relevante de estos filmes es que en todos ellos prevalece el propósito de rescatar del olvido social historias individuales perdidas en el anonimato de la guerra sucia, bajo la exigencia implícita de que sean incorporadas a la historia oficial del siglo XX mexicano.LC

## REFERENCIAS

- Burkhard, Christiane (2007), *Trazando Aleida*, documental, México, 82 min.
- Colectivo Patitos (Ana Valentina López de Cea, Claudia Becerril, Arizbeth Becerril Rojas, Larissa Friné y Demián Saldaña) (2007), *Mujer guerrilla*, documental, México, 68 min.
- Giménez, Gilberto (1998), "La problemática de la cultura en las ciencias sociales", en *La teoría y el análisis de la cultura*, México, SEP/Universidad de Guadalajara/COMECOS.
- Niney, François (2009), *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*, México, UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- Riley Rodríguez, Luisa (2012), *Flor en otomí*, documental, México, 80 min.